

II

La recepción de las literaturas latinoamericanas en el siglo XXI

Blues Brothers: crisis, identidad y nación en la narrativa hispanoamericana de España en el siglo XXI

DANIEL MESA GANCEDO
Universidad de Zaragoza

El análisis de la eventual influencia de la crisis en la narrativa hispanoamericana que trata de España (o más bien amerispánica¹) del siglo XXI tiene al menos dos caras. Por un lado, sería preciso analizar las circunstancias materiales que han condicionado la circulación de textos y autores entre las dos orillas desde 2009, y que parecen definir un panorama escindido, marcado por la recurrente queja de incomunicación y por una dinámica editorial paradójica (o quizá solo complementaria): un notable proceso de concentración en macrogrupos (singularmente Penguin Random House, que absorbió a Alfaguara en 2015) simultáneo a una proliferación de sellos independientes, que siguen volviéndose hacia los autores latinoamericanos como fuente de eventual renovación. Con relación a los años inmediatamente anteriores, salvo casos excepcionales, la última década ha supuesto una ralentización del desembarco en España de autores y textos lati-

1 Para el alcance de este término, véase Mesa Gancedo 2012.

noamericanos, o al menos el fenómeno se ha dado con una discreción mucho mayor que en el momento anterior, en que solían copar premios y catálogos. La circulación transatlántica —a juicio de no pocos de los actores implicados— se ha restringido, y aunque sigue percibiéndose movimiento hacia y desde el interior de los grandes conglomerados editoriales, que con vocación expansionista quieren incorporar corpus ingentes de textos en la esperanza de encontrar al “mejor novelista de su generación”, lo cierto es que el aspecto del paisaje editorial contemporáneo es también el de una acumulación de “campos de refugiados” donde se mueven discreta, casi anónimamente a veces, autores que no han sido todavía detectados o que incluso han querido escapar de las fronteras imperiales de aquellos conglomerados para ir a la búsqueda (siempre azarosa) de sus lectores.

Pero el tema de la crisis tiene, desde luego, otra vertiente mucho más —definitivamente— literaria, que es la que interesa explorar aquí: esas historias de la crisis (y de las identidades (y de las imágenes) colectivas. A estas alturas del siglo XXI ya van acumulándose trabajos teóricos que nos han enseñado la importancia del concepto de “crisis” como metáfora y tropo narrativo (basta ver las referencias de Calvo Carilla y Carabantes o de Meiner y Veel). También ha recibido bastante atención la repercusión de la crisis en la novela española (Claesson 2019) o en otros contextos nacionales como el argentino (Pons, Griesse, González 2008). Pero me parece que todavía no se ha explorado lo suficiente el reflejo de esa circunstancia extratextual y contextual en la escritura hispanoamericana de España,² esa narrativa amerispánica a la que me he referido en otra ocasión, y por ello conviene ahora fijar sobre ella el foco, al menos para invitar a explorar —en otra ocasión— si estamos ante un discurso que pudiera vincular —melancólica, indignada, fraternalmente— la producción de ambas orillas.³

2 En Claesson no hay ningún trabajo específico sobre la inmigración en la novela y el tema de la crisis en relación con Latinoamérica aparece solo muy accidentalmente: “[...] la novela española de la crisis no tiene nada que ver con la novela colombiana de la crisis, cuyos caracteres y propósitos estéticos son muy diferentes. La narconovela sería la novela mexicana de la crisis, y así hasta el infinito” (Vicente Luis Mora: “El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela de la crisis económica”, en Claesson 2019: 166-167).

3 Algunos aspectos interesantes de una relación a menudo considerada “asimétrica” han sido explorados someramente por Sánchez López (2016).

(Meta)Crisis y (meta)relato: hacia la constitución de un corpus

Cabe advertir, de entrada, que un análisis exhaustivo de la cuestión debería atender no solo a textos publicados en España o por autores residentes en España. Sería preferible —dada la virtualidad, digamos, diaspórica de la metáfora de la crisis— considerar la referencia geográfica como un *topos* simbólico que en ocasiones puede presentarse simplemente como un *locus* aspiracional o, simétricamente, un *punto de fuga*. Al decir “narrativa hispanoamericana de España” se define a la vez un lugar de enunciación y un lugar del enunciado, que parece sugerir cierta estabilidad. Y, sin embargo, el lugar de autores y lectores es —obviamente— móvil: algunos autores aún no han llegado aquí cuando escriben *de aquí*; otros se han ido ya cuando lo hacen o tal vez cuando el lector llega a ellos. Incluso, metafóricamente, el lector puede llegar a ese relato transmigráfico, simultáneamente desde varios lugares (textos) que a su vez son (emergen aquí y allá en momentos y formatos diferentes) y entre los que se mueve con un mapa precario.

A esa circunstancia coyuntural acaso inevitable debe añadirse otra que afecta de modo específico a los textos que podemos denominar “relatos de la crisis”. Si asumimos que el propio concepto de “crisis” es una metáfora narrativa, en la medida en la que constituye un relato que busca dar sentido a una determinada situación (Meiner y Veel 2012), puede deducirse que los textos que incorporan la crisis como *tema* contribuyen también —de un modo singular— a la construcción de la crisis como *relato*: escribir *sobre* la crisis es, en sí, una acción, un momento del “gran relato” de la crisis, un gesto que ocupa un lugar en esa trama (por lo general, anticlimático, resolutivo) y que, en no pocas ocasiones (los textos más explícitos), se presenta como “útil”, denuncia o revelación, que puede (*a fortiori* pretende) contribuir a modificar, si no el propio “estado de cosas”, al menos esa misma trama y llevarla a su desenlace (hacer de un relato de terror y resignación, una alegoría de la resistencia y del renacimiento o, por qué no, una farsa carnavalesca que ponga en cuestión lo *dado*).

Sea como sea, a la hora de elegir los textos que constituirán el corpus de mi análisis, solo he establecido un límite cronológico (novelas publicadas entre 2009 y 2018, ambos incluidos)

y un rasgo temático difuso: que esos textos dieran cabida, de un modo u otro, a cuestiones relacionadas con la crisis y las tensiones identitarias entre Hispanoamérica y España.⁴ En ese sentido, han parecido muy representativas tres novelas como *Tiempo de encierro* (2013) del peruano-venezolano Doménico Chiappe, *La librería quemada* (2014) del peruano Sergio Galarza o *Transterrados* (2018) de la colombiana Consuelo Triviño. Las tres encaran de modo muy explícito la situación de algunos latinoamericanos en España en un periodo de crisis profunda: Chiappe realiza una vehemente denuncia del problema de los desahucios; Galarza construye un fresco costumbrista postmoderno marcado por la precariedad laboral, emocional y cultural; y Triviño elabora una profunda reflexión sobre la crisis de la identidad del sujeto migrante, sobre un pretexto argumental de carácter policíaco. Las tres novelas se centran en personajes ya instalados desde hace tiempo en España y adoptan un enfoque realista, en ocasiones cercano al didactismo (no son pocos los discursos explicativos que ralentizan la acción).

4 Ese rasgo temático hace que los textos elegidos, de hecho, se ubiquen entre 2012 y 2018, como si la cuestión de la crisis hubiera necesitado de algún tiempo para pasar a los textos. Por otro lado, todos los autores considerados viven o han vivido en España y hablan de esa experiencia amerispánica. No obstante, se ha puesto entre paréntesis, como he dicho, el lugar de publicación de los textos, pues algunos no han circulado todavía en España o solo lo han hecho (por ahora) en formato electrónico (una circunstancia que, sin duda, está modificando el campo). Además, se ha obviado la atención a la narrativa breve, que puede rastrearse, además de en mi propio acercamiento previo (Mesa Gancedo 2012), en antologías “centrípetas” —escritas desde España— como las de Carrión 2013 y Chiappe 2014 y 2017, en otras “centrifugas” —que recogen experiencias migrantes desde un determinado país—, como la argentina *Pasaje de ida* (VV.AA. 2018). Tampoco se han tenido en cuenta aquí recopilaciones de crónicas directamente relacionadas con la experiencia migrante, como *Permiso de residencia*, de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero (2013) o *Barcelona inconclusa* del argentino Laureano Debat (2017), libros muy diferentes en su propósito y su realización —y aun en su circulación—. Por último, quedan fuera también algunas novelas que, publicadas en el periodo, se refieren inequívocamente a la experiencia migrante todavía a finales del siglo xx y no incorporan, pues, el tema de la crisis: *La profesora de español* (2005) de la argentina Inés Fernández Moreno, *Atlántico* de la uruguayaya Andrea Blanqué (2006) —ninguna publicada en España—, o *La paz de los vencidos* del peruano Jorge Eduardo Benavides (publicada en Lima en 2009 y en España en 2014). La bibliografía crítica al respecto es todavía bastante exigua, aunque ya parece despertar interés académico (Arribas 2018).

También cuenta la historia de un “residente” la novela *Será mañana* (2012) del mexicano Federico Guzmán Rubio, pero en este caso desde una perspectiva fantástica (y por lo tanto excéntrica a todo el corpus): el protagonista es un personaje inmortal que ha atravesado todas las revoluciones del siglo xx y pretende —poco antes de perder su inmortalidad— hacer estallar otra revolución en el Madrid de 2011.

Por otro lado, en estas cuatro novelas el componente metaliterario es explícito: el protagonista de Galarza quiere escribir una novela sobre César Vallejo (cuyo modelo vital querría replicar, lejanamente); la narradora de Triviño es periodista y elabora un proyecto sobre inmigración del mismo título que la novela; la protagonista de Chiappe colabora con una artista multimedia y relata fragmentariamente el argumento de una serie de televisión inventada —que constituye uno de los vectores alegóricos de esta novela—, así como también se transcribe lo que parece el diario de los primeros tiempos en Madrid de su marido peruano-venezolano; por fin, el protagonista de *Será mañana* incorpora el componente metaficcional, porque decide escribir su autobiografía, que podrá leerse fragmentariamente (de un modo, a veces atropellado).

Las cuatro novelas adoptan también una narración multifocal (a veces no muy consistente, sin embargo), con predominio de la tercera persona, pero ese aspecto parece subordinarse a la intención didáctica ya mencionada, a veces incidiendo en un patetismo alegórico (el relato de la crisis como “catástrofe”) que puede llegar a lastrar el relato. Solo Guzmán Rubio y de forma más contenida Galarza, incorporan un enfoque ocasionalmente paródico: el primero contrapunteando en algún momento el motivo de la revolución permanente, con el remedo hiperbólico de su retórica; el segundo, mostrando hábitos ridículos de algunos personajes secundarios para sabotear la explotación a que los somete la librería en que trabajan. En ambos casos, sin embargo, el contraste menoscaba la ya de por sí difícil unidad de relatos polifónicos y fragmentarios.

Si este primer grupo de textos lo integran relatos centrados en la experiencia de la “estancia”, otro conjunto notable de novelas subraya el dinamismo de la ida y la vuelta, y la instalación o residencia aparece apenas como un momento, más o menos largo, pero siempre inestable y precario. Son títulos como *Mediocristán es un país tranquilo* (2014) del colombiano Luis Noriega; *No voy a pedirle a nadie que me crea*

(2016) del mexicano Juan Pablo Villalobos (que mereció el premio Herralde); *Perro de ojos negros* (2016) de la peruana María José Caro; *Movimiento único* (2018) del argentino Diego Gándara; o *Aquí solo regalan perejil* (2018) del colombiano Luis Luna Maldonado.⁵

En estas novelas España aparece primero como un destino, más o menos utópico, al que en casi todos los casos los protagonistas se dirigen por motivos más o menos literarios (convertirse en escritores, hacer una tesis);⁶ pero por diversas razones deberán corregir o modificar ese proyecto. En todos los casos, también, son relatos de formación, en ocasiones escorados hacia la picaresca, y, en su mayor parte —salvo Caro y Gándara⁷—, explotan decididamente la vena paródica del relato de la crisis (la crisis como “oportunidad” o “transformación”).

A pesar de la segmentación provisional que he propuesto, vinculada al grado de instalación de los personajes y al enfoque general de la trama, no puede postularse una correspondencia biunívoca entre estancia y patetismo o entre nomadismo y parodia.⁸ Los vectores se cruzan y, desde luego, se encontrarán cuestiones relacionadas con la estancia tratadas desde el punto de vista paródico, así como también habrá cuestiones relacionadas con personajes en tránsito que adquieran una modulación patética. Es preciso mencionar, por último, que el corpus podría ampliarse con textos de producción —y primera difusión— extrapeninsular y orientación distinta, pero que señalan algunas consonancias de partida para estudiar esa fraternidad melancólica que mi acercamiento postula.⁹

5 Estas dos últimas se publicaron en España en 2019 (Alfabetia y Alfaguara, respectivamente).

6 Solo el protagonista de Luna Maldonado está libre de esa motivación, aunque, inevitablemente, se revela como un consumado narrador oral.

7 En este sector del corpus, las de Caro y Gándara son primeras novelas, lastradas por un componente autobiográfico muy evidente, en nada atenuado por recursos ficcionales de los que sí hacen gala Villalobos o Noriega (más logradas “autoficciones”, si cabe decirlo).

8 Es el momento de señalar que para la organización del corpus y la propuesta de lectura me dejo inspirar de modo laxo por las orientaciones, mucho más complejas, sobre la teoría de los géneros literarios que elabora Luis Beltrán en varios lugares (especialmente en 2017).

9 Pienso, por ejemplo, en la farsa derivada también de una crisis en la vivienda en Argentina que relata Cabezón Cámara en *Romance de la negra rubia* (2014) o en el ambicioso ejercicio de explicación de la crisis global que pone en

“¿Quiénes somos?”

Las cuestiones relacionadas con la estancia en el país extraño son muy recurrentes en todas estas novelas: problemas relacionados con la experiencia migrante, con los tópicos, estereotipos y prejuicios identitarios o con las semejanzas y diferencias culturales y lingüísticas configuran una narrativa cercana al costumbrismo postmoderno. Desde un planteamiento serio, la dureza de la vida del inmigrante, el sentimiento de extranjería y la consiguiente crisis de la identidad del sujeto atraviesan y articulan las novelas de Chiappe y Triviño. En este último caso, la cuestión adquiere un llamativo significado alegórico a la hora de interpretar el sentido del suceso principal del relato (un crimen y su elucidación): el acusado se encuentra “dividido entre el de allá y el de aquí” y llega a atribuir la pérdida de conciencia que le impide saber si es culpable o inocente a esa condición escindida: “Por luchar contra la nostalgia acabé rechazando mis orígenes, fui perdiendo identidad. No me refiero a un documento, sino a la sustancia del ser. No sé si a ese despojamiento deba atribuir la pérdida de conciencia” (Triviño 2018: 181). El crimen de responsabilidad incierta parece resultar menos importante que la traición a la propia identidad, que merecería castigo, casi como un reconocimiento —en el plano trascendente— de un tópico social del que se hace eco explícito Chiappe: “Leer en el periódico que el ministro del interior culpa a los extranjeros por el repunte de la delincuencia” (Chiappe 2013: 229). El inmigrante es siempre un “cuerpo extraño” y radicalmente desahuciado, su condena es la errancia: “Pensar: Siempre he sido, y seré, un extranjero. No hay adónde regresar”, dice Maelo también en *Tiempo de encierro* (Chiappe 2013: 184).

marcha Jorge Volpi en *Memorial del engaño* (2014). Una perspectiva global —sin atender directamente a la cuestión de la crisis, pero sin poder evitarla como telón de fondo— es la distopía del uruguayo Gabriel Peveroni, *Los ojos de una ciudad china* (2016), recorrida por personajes migrantes, en un contexto de trastorno de todos los valores (y no solo económicos). En torno a esos relatos podrían también orbitar otros que postulan una imagen “aspiracional” de España, como *plus ultra* siempre postergado (y finalmente desplazado por la propia ficción): sin salir de Uruguay, es algo que se ve en *Hispania Help*, de Mercedes Estramil (2009).

No obstante, las aporías del desarraigo admiten a veces un tratamiento satírico. La vivencia del inmigrante puede verse también como una fatalidad que prueba que el mundo está mal hecho y que el sujeto debe arreglárselas en él como sea. El habitante del *Mediocristán* de Luis Noriega ha sido capaz de entender, por ejemplo, España como un avatar accidental de su utopía particular: “Fracaso era también mi estación de destino, pero de camino allí me detuve en *Mediocristán*, y descubrí que era un país tranquilo” (Noriega 2014: 9). Ese reconocimiento permite vivir, a diferencia de lo que les pasa a “los idiotas convencidos de que viven en otro país, cuando no en otro planeta” (123). De hecho, la única forma posible de abandonar ocasionalmente ese país es por la vía de la ficción: “Cuando realizo excursiones fuera de *Mediocristán*, escribo libros” (101), pero ese camino también tiene sus riesgos, porque puede llevar a creer “que la realidad es una ilusión y el saber, creencia, y la historia, ficción” (90), argucia con la que mucha “intelligentsia *mediocristaní*” justifica el quedarse en un sofá leyendo novelas, con la idea de que es “el lugar ideal para conocer el mundo” (90) y puede desactivar, por lo tanto, la energía cinética que mueve al migrante.

Así las cosas, cuando el discurso se enfrenta al estereotipo¹⁰ es el momento en el que se hace más evidente la alternativa entre el modo narrativo con el que el relato va a transcribir la experiencia *amerispánica*. No es extraño incurrir en el lamento más o menos patético o melodramático cuando se descubren (supuestamente) “aspectos insospechados de la inmigración”, para vehicularlos didácticamente hacia el lector: “El sacrificio inútil de las mujeres, la frustración de los trabajadores, la desorientación de los jóvenes, los recursos de los niños ante la exclusión y el acoso que sufren a veces en el colegio, la voracidad de la maquinaria que los exprime y abandona cuando han perdido todo”, como leemos en *Transtrados* (Triviño 2018: 259). El migrante se sacrifica aquí, porque —tópicamente— también se sacrificaba allá, como reconoce el protagonista de *Tiempo de encierro*: si en Madrid hay que “esperar a las diez a que abran los comercios”, en la Caracas que él abandonó ya a las seis de la mañana había grandes filas para el transporte

10 Para este enfoque teórico, hay que remitir, al menos a los trabajos de Amossy y Herschberg, Beller y Leerssen o Lie, Mandolessi y Vandebosch.

público, pero todo ese “esfuerzo individual”, allá, como aquí, se va solo en la subsistencia y ese parece ser un “misterio del subdesarrollo” (Chiappe 2013: 98).

Pero esa especie de planteos deja más a menudo su lugar en estas novelas a la sátira del prejuicio. Juan Pablo Villalobos tematiza explícitamente la cuestión y, en lugar de tratar de enseñar algo al lector, prefiere señalarle “la primacía de [sus] prejuicios [...] sobre el contenido del texto en la producción de significados” (2016: 52). Por eso, en su propio texto hay ironías sobre la identidad inmigrante desde el comienzo, cuando al protagonista, recién llegado a Barcelona, lo marcan como un inmigrante atípico: “Un locutorio, repitió, ¿no sabes lo que es? Ni pareces inmigrante” (Villalobos 2016: 28). Pero es que, en su caso, la desafortunada magnitud de su propia experiencia apenas le permite reparar en su condición de extranjero; serán otros personajes, como su novia, mientras ignora la verdadera razón de su estancia en España, quienes detecten la xenofobia o las diferencias entre inmigrantes.

El estereotipo y el prejuicio, no obstante, funcionan simétricamente, y la ironía seguirá siendo el mejor modo de revelarlo: la madre del protagonista de la novela de Villalobos, incluso ante el peor de los desenlaces, es capaz de escandalizarse porque “fue una sorpresa muy desagradable descubrir que incluso en Europa hay gente sin clase, gente corriente, vulgar, sin cultura” (Villalobos 2016: 267). Españoles xenófobos y vulgares los hay (sin pizca de ironía) también en las novelas de Galarza o Gándara, pero Villalobos sabe que además son nada autocríticos y que su discurso se inserta en una tradición de siglos y así, citando a Fray Servando Teresa de Mier (sobre quien la protagonista está haciendo su tesis doctoral), recuerda que “No se puede decir la verdad de España sin ofender a los españoles” (Villalobos 2016: 54). Una idea que asume (y potencia) el protagonista de *Mediocristán* cuando los considera hipócritas o, directamente, delincuentes, sin excluir el sarcasmo antiestereotípico más ofensivo: “En España al saco y corbata se lo llama ‘traje’, pero nadie, por fortuna, espera verte enfundado en uno si careces de ambiciones delictivas. Y si las tienes, ni siquiera tienes que comprarlo: te lo regalan” (Noriega 2014: 22) y aquí “la familia [es] el monopolio de una Iglesia cuyo deporte preferido es organizar marchas por el derecho a la vida de todo puñado de células que pueda convertirse, de acuerdo con la volun-

tad de Dios y la leyes de la madre naturaleza, en carnecita de cura pedófilo. (España, en ese sentido, no ha dejado de ser la reserva espiritual de Occidente)” (27).¹¹

La vida en el “primer mundo” admite también una entonación bucólica: la “vida plácida” permite relajar los “reflejos” de supervivencia con los que el migrante ha crecido en su lugar de origen, lo que no siempre es positivo, como refleja —una vez más irónicamente— el protagonista de *Mediocristán* (Noriega 2014: 71). Por lo general, cuando el enfoque no es paródico, esa transformación equivale a una “mejora”, como muestra reiteradamente la protagonista de *Perro de ojos negros*, cautivada por un Madrid cuyos edificios son más “abiertos” que los de Lima (Caro 2016: 8), sus parques “más concurridos”, sus bibliotecas “puntos de encuentro” (32)... En ese contexto el sujeto no puede sino manifestar su expectativa eufórica: “En Madrid puedo creer que soy mejor” (Caro 2016: 51).¹²

La construcción de la identidad narrativa encuentra otro territorio típico en los usos idiomáticos que las novelas reflejan: todas incluyen reflexiones metalingüísticas, subrayados de las diferencias, que actúan como indicios de la transformación del sujeto migrante. Desde ese punto de vista, *No voy a pedirle a nadie que me crea* es seguramente una de las más ricas, puesto que incorpora a la acción una multiplicidad de registros verdaderamente inusitada (españoles,

11 Dada la ambientación en Barcelona de varias de estas novelas que adoptan el enfoque paródico, un lugar específico merecería la sátira de los estereotipos catalanes: quejicas, inamistosos, cobardes, para el protagonista de Luna Maldonado (60, 79, 258-259); falsamente modernos e infatuados para el de Noriega y los de Villalobos: “Barcelona podría llegar a ser la mejor ciudad del mundo si, para empezar, no estuviera repleta de cretinos, locales y forasteros, que están convencidos de que es, efectivamente, la mejor ciudad del mundo” (Noriega 2014: 31); “Es una combinación letal, [...] por un lado los boludos que vienen a vivir acá y esto les parece más lindo que Disneylandia, y por el otro los boludos de los catalanes, que como no conocen nada dicen que Cataluña lo tiene todo, mar y montaña, y se creen que viven en el paraíso” (Villalobos 2016: 55).

12 No obstante, su perspectiva a veces se contamina por una especie de exotismo turístico arcaizante (quizá como el que padece la madre del Juan Pablo de Villalobos), que suena también, quizá involuntariamente, irónico: “En Madrid, no iremos a malls. Si quieren comprar algo, que sea en Gran Vía” (Caro 2016: 56).

catalanes, mexicanos, argentinos, italianos, chinos, magrebíes..., incluso algún perro que parece hablar en un catalán demasiado cerrado para un latinoamericano). La diferencia en la semejanza es objeto de ironía¹³ y no falta el reclamo imposible (por subjetivo) de propiedad y pureza, como en la novela de Caro, donde una anciana limeña se queja de “cuánto le disgusta el acento español. ‘Nosotros los peruanos no tenemos dejo y son ellos la madre patria. ¡Habrás visto!’” (2016: 28).

La lengua, como elemento de identidad, sirve para discriminar: el protagonista de Galarza, es, desde el punto de vista peninsular, quien lo expresa de un modo más crudo, pues dice “[detestar] el sonido de las lenguas raras de los inmigrantes” (154) y no le importa demasiado “la geografía de los acentos” (154). Desde el punto de vista del inmigrante, los cambios léxicos serán indicios de una transformación que puede también marginarlos: así una amiga de la protagonista de *Perro de ojos negros* “habla de Madrid con esa deformación exagerada del acento que hemos dejado de compartir y que únicamente soporto en Luciana” (Caro 2016: 74) o el protagonista de *Mediocristán* cuando vuelve a Bogotá se queja: “Decir ‘coche’ en lugar de ‘carro’ es para mi amigo la prueba de que ahora soy español: ¡joder!” (Noriega 2014: 107). Y, justamente, “Exclamar ¡joder! en vez de ¡coño!” (144) o “Decir tonto, en lugar de *gafó*. *Cutre*, y no *chimbo*” (181) son para el protagonista venezolano de Chiappe indicios de su mutación. La cuestión lingüística es siempre un aspecto delicado que afecta singularmente a la verosimilitud de los relatos y merecería un análisis más extenso que el que aquí puedo dedicarle.¹⁴

13 “Un elevador que hace honor a su nombre subiendo para arriba, como le gusta decir a las lumbreras de este país redundante” (Villalobos 2016: 216). El mismo ejemplo —desde el lado serio— aparece en Triviño: “Enseguida cayeron pullas sobre el uso y la norma lingüísticos. Muchos nos reprocharon a los nativos los ‘a por’ y los ‘subir para arriba’” (2018: 32).

14 Cuando un personaje se identifica demasiado con una palabra (“boludo”, en el caso del argentino de Villalobos) vira hacia la caricatura, lo mismo que cuando insiste en explicar las peculiaridades idiomáticas a su interlocutor (y así al lector), como hace insistentemente el protagonista de *Aquí solo regalan perejil*. Pero, por otro lado, la inconsistencia léxica puede poner en riesgo la estabilidad del punto de vista: así, el narrador en tercera persona de la novela de Chiappe aspira a un registro neutro, más bien peninsular (puesto que se sitúa muy cerca de la conciencia de la protagonista española), pero en alguna ocasión comete

“¿Cuándo fue el gran estallido?”

Las cuestiones relacionadas directamente con la crisis económica son más difíciles de satirizar, aunque esa perspectiva no falta en las alusiones a la corrupción política y policial en la novela de Villalobos o en la sátira del estado del bienestar (mediocristaní) que elabora Luis Noriega, dándole de entrada una modulación generacional que no excluye el cinismo, y que se dirige contra “los insatisfechos que no fueron ni lo que querían ser ni lo que podían ser, una generación que para tener a quién echarle la culpa ha tenido que abandonar la comodidad del ámbito familiar y tomar un curso rápido de política de cafetería sobre la falta de oportunidades y las mentiras del Estado del bienestar” (Noriega 2014: 8). Esa supuesta crítica mediocristaní, en el fondo utópico-cínica,¹⁵ encuentra respuesta seria, pero ocasional, en textos como el de Caro (“Hablan de la crisis económica y de cómo España se está volviendo un país tercermundista. Me pregunto si realmente entienden la magnitud de lo que dicen”, Caro 2016: 60) y contrapartida elegíaca en la imposible arcadia pretecnológica que añora —una vez más, con resabios pedagógicos— la protagonista de la novela de Chiappe: “a veces extraño los rasgos personales que se pierden, unificados por los formatos estándar de los programas. Se ha perdido la costumbre de la escritura a mano [...]. Creo que quienes colocan un ordenador en cada pupitre no son conscientes de hasta qué punto imponen la cultura ciborg” (Chiappe 2013: 208-209). La crisis es, pues, una crisis de valores, mediada por la tecnología, que se suma a la crisis económica, para producir la catástrofe. Los protagonistas de Chia-

deslices que solo pueden atribuirse al “autor real”: “Empuña el lampaso” (238; en lugar de la “fregona”, además con transcripción fonética —en lugar de “lampazo”—). Algo parecido le ocurre a la narradora de Caro, que de forma incongruente y aparentemente involuntaria usa en la misma página términos peruanos (“bocatoma”, en lugar de “boca de metro”) y peninsulares (“petado”) además de cierto desliz toponímico en alguien que cree conocer Madrid (“plaza del Sol”, todo en la p. 57).

- 15 Ese discurso cínico, no obstante, domina la perspectiva del narrador: “En Mediocristán no trabajas para labrarte un futuro: trabajas para comer, beber y follar, y, con suerte, para decir que has comido, bebido y follado en lugares exóticos por todo el planeta. Los bancos no necesitan muchos argumentos para convencernos de que el crédito es una buena religión” (Noriega 2014: 33).

ppe y los de Galarza son víctimas de esa “crisis económica en que está sumida la población mundial y sobre todo España, este país desarticulado y dividido en que vivimos” (Chiappe 2013: 17). Se ven abocados a la precariedad laboral, al desempleo y al desahucio. Pero si en Chiappe aún alienta una cierta posibilidad de resistencia épica privada —que acaso transforme las cosas—, en Galarza la crisis desata la insolidaridad y las rencillas entre empleados (157), la desgana y el sálvese-quien-pueda.

El mundo de la crisis es, pues, un mundo dañado y genera en los personajes daños psíquicos: depresión, paranoia, delirios criminales o destructivos. En la novela de Triviño el transterrado es un trastornado: aunque no lo recuerda, no le parece inverosímil haber sido causante de una muerte violenta, dada la transformación radical que le ha provocado la inmigración. En la novela de Chiappe, la trastornada es la española casada con el transterrado: mientras este sale al mundo a buscar un nuevo alojamiento, ella se encierra en casa y revela indicios paranoides.¹⁶ En ambos casos, el trastorno del personaje parece pretexto para un discurso didác-

16 Está convencida de que los medios ocultan “información sobre los responsables de la gran crisis que vivimos” (Chiappe 2013: 19); piensa también que el propio idioma de la crisis es una manipulación por parte de la industria editorial: “[...] ¿te sientes indignada? —Sublevada, airada, rebelada, amotinada. Pero indignada no es la palabra correcta. Enervada [sic], mejor. —¿Por qué? —Me niego a definirme a partir de la estrategia de marketing de una editorial poderosa, que aprovechó la concentración en la plaza [15 M] para vender un libro [Indignaos] que nadie allí había leído” (154). Cree encontrar explicación trascendente a la crisis en documentos iconográficos de la antigüedad: “—En el Vaticano hay unos frescos del beato Angelico. San Sixto da dinero a San Lorenzo para que dé limosna. Ya entonces pasaba lo que ahora. Sixto recauda, lo da a los suyos que mantienen su fuerza gracias a la mendicidad de los empobrecidos, que nada más tienen para sobrevivir. No es piedad. Es política financiera” (154). En estos lugares “didácticos”, Chiappe se acerca al discurso —por otra parte muy diferente— de Volpi en *Memorial del engaño* (2014), su particular explicación de la crisis mundial, también rica en ejemplos y en lecciones de economía de largo alcance, como la que no puede evitar introducir Chiappe en sus páginas: “Keynes, que era miembro de la delegación británica [en el tratado de Versalles], advirtió que [sic] si se quería ordeñar a Alemania, no se le [sic] debía arruinar y, para reactivar el comercio y la producción, debían anularse las deudas y promover créditos estatales para asegurar una paz duradera. El gobierno de Estados Unidos se opuso y, al poco, ocurrió la Segunda Guerra Mundial” (Chiappe 2013: 182).

tico, del que difícilmente parecen poder librarse los textos que convierten la crisis en el centro de su trama.¹⁷ Por eso no resulta extraña la postulación de una resolución del conflicto en términos de purificación alegórica: en la novela de Chiappe, la casa va a verse rodeada por un incendio, pero no sucumbirá (ni la casa ni su ocupante), y la resistencia permitirá un (re)nacimiento. La novela de Sergio Galarza apunta desde su título (*La librería quemada*) a una análoga ceremonia lustral, pero en este caso solo será una hipótesis imaginaria: incendiar la librería sería un acto de rebeldía pero también una autoinmolación simbólica en un lugar de máxima visibilidad, para que, metonímicamente, destruyera la ciudad y el orden de las cosas: “Dirán que lo correcto habría sido inmolarse en las oficinas centrales, pero yo quiero morir en la Gran Vía, en el centro de esta capital que se viste con ropa de usar y tirar, lee novelas gordas que no caben en ningún bolso y se parece cada vez más a una franquicia de comida rápida” (Galarza 2014: 61). No habrá, sin embargo, incendio real y la rebeldía se queda en la mente del protagonista, aprendiz de escritor al fin y al cabo.

En cambio, la destrucción real del estado de cosas es el propósito que justifica la vida del protagonista de *Será mañana*: está convencido de que en el Madrid de 2011 se dan las circunstancias objetivas para renovar el impulso revolucionario que ha sostenido su vida centenaria. No importa que quizás tenga que ser una revolución “protagonizada por ancianos” (Guzmán Rubio 2012: 20), víctimas de los recortes del gobierno, ayudados por sus “cuidadoras ecuatorianas y peruanas”. Más pragmático, en el centro mismo de la novela, el protagonista intenta un levantamiento de los desempleados, pero no se dirige a los inmigrantes, sino “a los trabajadores españoles puesto que los latinoamericanos difícilmente podrían

17 El recurso al diálogo de la protagonista con el feto que lleva en su interior apenas disimula que el destinatario de todos esos discursos es el lector, que, así, inevitablemente, termina infantilizado, casi como la propia protagonista, encerrada como el feto en su propia casa (la identificación es explícita en la novela): “Así vivo, hija mía, así vivo desde que me habitas” (Chiappe 2013: 237). La novela de Triviño termina dirigiéndose también explícitamente a un “tú” inidentificado, que no ha aparecido anteriormente y que resulta imposible no identificar con el lector: “Te entrego estas páginas para que juzgues si merecía la pena dar voz a los verdugos que manejan los hilos de la trama y juegan con las vidas ajenas” (260).

imaginar mayor paraíso social que cobrar varios cientos de euros por no trabajar” (155). La diferencia numérica entre españoles e inmigrantes en la cola a la que arenga no es significativa y esos inmigrantes se le revelan, irónica, pero también patéticamente, como una masa alienada que no responde a sus consignas: “Mire, señor, explica el serrano, no se lo tome a mal, pero nosotros los sudacas ya tenemos bastante mala fama acá en España como para que aparte nos anden tachando de comunistas” (157). Despechado, este revolucionario eterno abandonará su propósito, considerando hasta qué punto el sistema ha corrompido a sus víctimas: “Quizás el actuar como fascistas los haga sentirse más españoles. Qué se puede esperar de sudamericanos que al año ya cecean” (159). Estos relatos, entonces, muestran cómo la crisis es un monstruo que todo lo devora: contarla no acerca su final; por el momento, tan solo revela algunos de sus perfiles más agresivos.

“De dónde venimos? ¿Adónde vamos?”

La condición inestable del sujeto migrante queda subrayada en los relatos que tematizan explícitamente la cuestión de la ida o la vuelta, la salida, la llegada y el eventual retorno. Por lo general, el impulso de partida es eufórico o melancólico: hay un proyecto expansivo que se realizará en el nuevo espacio o bien se trata de una huida de condiciones de vida precarias. La tematización del retorno es menos frecuente y suele implicar un tono elegíaco: de fracaso o resignación.

En la mayoría de los casos considerados el motivo para la salida del lugar de origen es literario. Unos quieren conocer a Bolaño y (como el chileno) indagar en la vida de otra oscura escritora (Gándara); otros pretenden escribir una novela sobre la vida de César Vallejo (Galarza) o bien una tesis doctoral sobre escritores en ciernes (Caro) o sobre los límites del humor en la literatura latinoamericana del siglo xx (Villalobos). Cuando no ocurre así, cuando los personajes salen huyendo de la precariedad y buscando un mundo mejor (Chiappe, Triviño) o cuando solo lo hacen por su soberana voluntad de aventura (Guzmán Rubio, Luna Maldonado), al llegar a España se convierten en narradores: llevan un diario (Chiappe), escriben en un periódico y proyectan un ensayo

(Triviño) o, simplemente, cuentan oralmente su peripecia vital durante una larga noche (Luna) o en una autobiografía fragmentaria (Guzmán).

En cualquier caso, ninguno de esos personajes parece experimentar las dificultades de ingreso que condicionan la migración real. Solo en los relatos más volcados hacia el patetismo (Triviño, Chiappe) se recuerdan al pasar los episodios de eventual humillación en la aduana o, si el enfoque es más paródico (Luna), las gestiones en la embajada española parecen un mero trámite para entretener la espera mientras se verifica la confirmación del contrato falso que permitirá al protagonista seguir su carrera de contrabandista en Barcelona. Si el viaje tiene motivaciones literarias, las dificultades desaparecen: bien porque el personaje es de ascendencia española (Gándara) y puede experimentar la rara sensación de “‘volver’ a un lugar donde no había nacido” (Gándara, 138),¹⁸ bien por su condición de estudiantes (Caro, Villalobos). En definitiva, todos los protagonistas parecen cumplir una sentencia de Bolívar, que el protagonista de Luna Maldonado recuerda al salir de la embajada: “la única cosa que se puede hacer en América es emigrar” (2019: 271).¹⁹

El movimiento inverso, el retorno, es en estas novelas menos frecuente. Algunos ni se lo plantean, por haber roto todo anclaje con su país natal (Galarza) o porque han asumido que el exilio es un viaje de dirección única, tanto si resulta exitoso, como —sobre todo— si conduce al fracaso (Triviño). La ruptura de lazos siempre se da, aunque se descubra tarde: “Ahora estoy convencido de que no hay retorno. El que partió lo hizo definitivamente” (Triviño 2018: 193). Y por eso la narradora de *Transterrados* concluye fatalista: “Alguno que regresó a su tierra [...] quizás lo haya lamentado [...]” (266).

Hay situaciones, en cambio, que pueden forzar el deseo de regresar: la extorsión insoportable y la amenaza física (en el caso de una protagonista de *Transterrados*, pero también en la novela de

18 Es algo en lo que coincide con la protagonista de otra novela “aspiracional” que, a pesar de esa facilidad “legal” para emigrar mantiene siempre España como horizonte utópico: *Hispania, help* de la uruguaya Mercedes Estramil.

19 En la carta al general Juan José Flores (9/11/1830) [https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Bolívar_al_general_Juan_José_Flores_\(1830\)](https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Bolívar_al_general_Juan_José_Flores_(1830)) (13/5/2019).

Villalobos). En ninguno de esos casos, no obstante, se verificará el regreso, pues la amenaza funciona como recurso narrativo (usado de muy diversa forma, ciertamente) que reorganiza la trama.

Cuando en alguno de estos relatos el retorno llega a producirse los motivos pueden ser luctuosos (la muerte del padre, en Chiappe) o festivos (un nacimiento, en Noriega; una boda, en Caro) o meramente neutros (visitar a la familia, en Gándara); en todo caso obedecen a un tirón de las “cuerdas emocionales” (Caro 2016: 58) y, en principio, serán retornos momentáneos, que ratifican la voluntad de partir definitivamente: “El reencuentro con la patria fue un trauma del que no me repuse hasta que el avión que me trajo de nuevo a España aterrizó en Barajas” (Noriega 2014: 39). En todos los casos, ese trauma pasa por un reconocimiento que tiene algo de siniestro, como expresa el mismo protagonista de Noriega: “El Pasado es el país del que nunca te has ido, el país en el que siempre estás de vuelta” (128). De un modo un tanto irónico, otro protagonista colombiano, el Abilio de la novela de Luna, parece confirmar esa ley: de hecho, él es el único que parece enfrentarse a un regreso definitivo, lo que constituye el pretexto argumental de su relato (¿por qué va a dejar Barcelona y se demora toda una noche en contarle su historia a un camarero Chino?). Tras tanta palabrería, la solución es simple; su pasado (delictivo) le ha atrapado y lo devuelve al punto de partida: “Tanto querer venir para terminar deseando irme. Tanto querer salir de allá para que el imán infalible me regrese a la matriz, donde todo empezó, donde está la luz que conozco, donde huele a lo que huelo yo” (Luna Maldonado 2019: 169). Resulta curioso que los dos protagonistas colombianos terminen resumiendo su peripecia en una paráfrasis de Julio César. El delincuente Abilio concluye: “Vine, vi y salgo vencido. Llegué con mucho y regreso sin nada. Nada me retiene y algo me estará esperando. Nadie me extrañará y algunos aún me añoran. Gano y pierdo” (282). El más cínico y desencantado protagonista de Noriega anota: “Mi historia se resume en un vine, vi y volví” (Noriega 2014: 39), pero en este caso, puesto que no hay prueba de que decidiera quedarse en Colombia, el regreso podría leerse como el inevitable eterno retorno a las confortables fronteras de Mediocristán. Para todos estos transmigrafistas parece imposible, en suma, dejar de ser lo que son.

“Back to that same old place”²⁰

Llegados a este punto, parece posible, en nuestro caso también, volver sobre algunos lugares que han ido quedando como referencias dispersas en el análisis. Creo, para empezar, que la lectura de relatos que incorporan la crisis en su trama permite reparar en el hecho de que la ficción es un mecanismo poderosísimo para construir y (de) construir la propia condición metafórica de la crisis. Esa circunstancia, sin duda, está relacionada con el hecho de que muchas de estas narraciones se construyen incorporando elementos metaliterarios o, incluso, evidentes niveles figurales que proyectan el relato hacia la alegoría. Partiendo de un planteamiento, por lo general, realista, los relatos de la crisis contemporánea, desde el punto de vista amerispánico, no eluden asumir rasgos de relato (neo)costumbrista, y, en ese sentido, adoptan dos modulaciones básicas (quizá inevitablemente): la parodia o el patetismo. En un caso, se busca ridiculizar las circunstancias que convierten el mundo de la crisis en un mundo dañado; en el otro, se incorpora un componente didáctico que aspira a denunciar la distorsión y revelar elementos de defensa para sobrevivir en ese mundo. Cuando el relato de la crisis se cruza con el relato de la migración, resulta relevante también considerar la relación de esas modulaciones genéricas con el propio dinamismo de las tramas: los relatos “de residencia” son, por lo general, más patéticos que los relatos de “desplazamiento”, que suelen conceder más espacio a la parodia. En estas páginas apenas se ha realizado un ejercicio de “detención”, fijando en la lectura textos que en su mayoría tal vez no acaben de constituir un “género” definido, que acaso queden como síntoma coyuntural de una situación que todavía no termina de narrarse y que espera relatos provenientes de más sitios...

20 Quizás no sea demasiado tarde para señalar —antes de concluir— que este epígrafe proviene del famosísimo blues “Sweet Home Chicago” (de Robert Johnson, 1937) —incluido, obviamente, en la no menos famosa película a la que le he usurpado el título para llamar la atención sobre mi trabajo—. Los otros tres epígrafes vienen del celeberrimo himno del grupo gallego Siniestro Total “¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos?” (Letra y música de Julián Hernández, incluido en su LP *Menos mal que nos queda Portugal*, DRO, 1984).

Bibliografía²¹

- AMOSSY, Ruth y Pierrot ARME HERSCHBERG (eds.) (2010): *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- AMPUERO, María Fernanda (2013): *Permiso de residencia. Crónicas de la migración ecuatoriana a España*. Quito: La Caracola.
- ARRIBAS, Alicia (2008): *Representations of Latin-American Immigration to Spain in the Late Twentieth and Early Twenty-First Century Narrative and Cinema*. Tesis Doctoral. Western Michigan University.
- BELLER, Manfred y Joep LEERSSEN (eds.) (2007): *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017): *Genvs: genealogía de la imaginación literaria: de la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.
- BENAVIDES, Jorge Eduardo (2009): *La paz de los vencidos*. Lima: Alfaguara
- BLANQUÉ, Andrea (2006): *Atlántico*. Montevideo: Alfaguara.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2014): *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia (epub).
- CALVO CARILLA, José Luis e Isabel Carabantes de las Heras (eds.) (2011): *Estéticas de la crisis: de la caída del muro de Berlín al 11-S*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- CARO, María José (2016): *Perro de ojos negros*. Lima: Alfaguara (epub).
- CARRIÓN, Jorge (ed.) (2013): *Emergencias: doce cuentos iberoamericanos*. Avinyonet del Penedés: Candaya.
- CHIAPPE, Doménico (2013): *Tiempo de encierro*. Madrid: Lengua de Trapo.
- CHIAPPE, Doménico (ed.) (2014): *Huellas en el mar*. 6 vols. Miami: Suburbano (epub).
- (ed.) (2017): *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina*. Madrid: Demipage.
- CLAESSON, Christian (2019): *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata.
- DEBAT, Laureano (2017): *Barcelona inconclusa*. Avinyonet del Penedés: Candaya.
- ESTRAMIL, Mercedes (2009): *Hispania Help*. Montevideo: HUM.

21 En el caso de los libros consultados en versión electrónica (epub), se ha utilizado para su lectura la aplicación Mantano Epub Reader para Android, que indica la paginación, y a ella remiten las referencias en el cuerpo del trabajo.

- FERNÁNDEZ MORENO, Inés (2005): *La profesora de español*. Buenos Aires: Alfaguara.
- GALARZA, Sergio (2014): *La librería quemada*. Avinyonet del Penedés: Candaya (epub).
- GÁNDARA, Diego (2018): *Movimiento único*. Buenos Aires: Seix Barral (epub).
- GONZÁLEZ, Carina (2014): “Villas rodantes: Espacios y sujetos del neoliberalismo en el cine y la narrativa argentina”, en *Romance Notes*, 54(1), pp. 83-93.
- GRIESSE, James M. (2013): “Economic Crisis and Identity in Neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro’s *Las viudas de los jueves*”, en *Latin Americanist*, 57(4), pp. 57-72.
- GUZMÁN RUBIO, Federico (2012): *Será mañana*. Madrid: Lengua de Trapo (epub).
- LIE, Nadia, Silvana MANDOLESSI y Dagmar VANDEBOSCH (eds.) (2012): *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Bern: Peter Lang.
- LUNA MALDONADO, Luis (2019): *Aquí solo regalan perejil*. Barcelona: Alfaguara.
- MEINER, Carsten y Kristin Veel (2012): *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Berlin: De Gruyter.
- MESA GANCEDO, Daniel (ed.) (2012): *Novísima relación: narrativa amerispánica actual*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- NORIEGA, Luis (2014): *Mediocristán es un país tranquilo*. Bogotá: Literatura Random House (epub).
- PEVERONI, Gabriel (2016): *Los ojos de una ciudad china*. Montevideo: HUM.
- PONS, María Cristina (2008): “Neoliberalismo y producción cultural: Reflexiones sobre la ‘explosión cultural’ argentina post-crisis del 2001”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 40 (en línea).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (2016): “Asimetrías literarias transatlánticas un balance del cambio de siglo”, en *CiberLetras* (37). <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v37/sanchez.htm> (20/5/2019).
- TRIVIÑO, Consuelo (2018): *Transterrados*. Valencia: Calambur.
- VILLALOBOS, Juan Pablo (2016): *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama.
- VOLPI, Jorge (2014): *Memorial del engaño*. Madrid: Alfaguara (epub).
- VV. AA. (2018): *Pasaje de ida: Una antología de escritores argentinos en el extranjero*. Buenos Aires: Alfaguara.